



# LA LIGA NORTE

GRANDES ARQUITECTOS  
ESCULPEN LA CORNISA CANTÁBRICA

EL CENTRO NIEMEYER Y EL FUTURO CENTRO DE ARTE BOTÍN SON LOS ÚLTIMOS PUNTOS DE ANCLAJE SOBRE LOS QUE SE SUSTENTA LA COLOSAL OFERTA ARTÍSTICA DEL SEPTENTRIÓN ESPAÑOL. CREADORES ESTRELLA COMO GEHRY, MONEO, NAVARRO BALDEWEG, TUÑÓN Y MANSILLA, EISENMAN, NIEMEYER Y RENZO PIANO HAN CONVERTIDO LA CORONA PENINSULAR EN REFERENTE CULTURAL INTERNACIONAL

ENRIQUE DOMÍNGUEZ UCETA



Los nuevos espacios culturales integran un amplio espectro intelectual, desde la cuna del arte en Altamira (arriba) a las obras contemporáneas de la Fundación Botín (abajo).

**EL NUEVO** Centro de Arte Botín en Santander se convertirá en el gran atractivo cultural del arte moderno en la capital cántabra. El vanguardista diseño de Renzo Piano, cuyo proyecto ha sido presentado recientemente, aporta la carga de modernidad y delicadeza que habitualmente emplea en sus proyectos de argumento museístico. Con ellos inició su prestigiosa carrera de éxito internacional cuando se inauguró en 1977 el Centro Pompidou en París. Posteriormente ha ido aportando diferentes trabajos de extraordinario valor a una larga lista de museos que incluye obras maestras como el Museo de la Colección Menil en Houston (1986) y el Centro Cultural Canaco en Nueva Caledonia (1998).

El Centro de Arte Botín es el último fichaje de una virtual constelación de

museos de arte moderno con la que se ha venido enriqueciendo desde hace dos décadas el tercio norte de la Península, de los Pirineos hasta Finisterre, completando una formidable corona cultural cuya coherencia merece atención en su conjunto. En ella se ha ido engarzando una excepcional colección de autores de prestigio internacional, con obras de arquitectura dedicadas a la exhibición de arte, difícilmente comparable en toda Europa.

En el origen de la creación de estas nuevas instituciones museísticas se encuentra el creciente atractivo que suponen los nuevos edificios y sus colecciones para viajeros culturales procedentes de todo el mundo. El turismo cultural supone una importante actividad económica y contribuye de manera decisiva al desarrollo de las

ciudades y comunidades autónomas que los alojan. El centro y el oeste del norte peninsular cuentan con una climatología menos cálida que el resto de España, y ha permanecido al margen del turismo de sol y playa que se ha extendido por el resto del litoral. Como contrapartida, Castilla y León y las comunidades de la Cornisa Cantábrica han ido creando museos de arte moderno, centros de interpretación de yacimientos arqueológicos y obras singulares de grandes arquitectos contemporáneos capaces de satisfacer las demandas culturales de viajeros sofisticados, aficionados al arte y la arquitectura.

Los nuevos museos y espacios culturales han sido herramientas rentables desde el punto de vista de la inversión pública, ya que de manera simultánea han contribuido a mejorar el nivel cultural de sus ciudadanos y han servido como motor de una importantísima actividad económica. Se han convertido en emblemas de los

lugares que los acogen, en pancartas que proclaman la voluntad de modernización de las comunidades en las que se ubican. La creación de nuevos hoteles e infraestructuras turísticas en torno a los nuevos museos, aprovechando el incremento cuantioso

del turismo cultural, ha justificado un tipo de inversión con positivos efectos económicos transversales.

## EL PIONERO BILBAO

El pionero y motor de esta nueva tendencia fue el Museo Guggenheim de Bilbao, una iniciativa oficial del Gobierno del País Vasco, marcada por la ambición del proyecto y por su voluntad de entrar en el circuito internacional de los centros de arte. El acuerdo con la prestigiosa marca Guggenheim en 1991 y la acertada elección del arquitecto Frank O. Gehry al año siguiente dieron como fruto un extraordinario edificio inaugurado en 1997 que se convirtió en un digno compañero de la sede neoyorquina del Guggenheim que diseñara Frank Lloyd Wright y se inaugurase, tras su fallecimiento, en 1959.

El mundo volvió sus ojos hacia esta sorprendente obra de arquitectura contemporánea y descubrió al mismo tiempo la ciudad en que se hallaba, Bilbao, y la comunidad que la había hecho posible. Aquella flor metálica surgida entre las grises ruinas industriales de la capital vasca, asombró al planeta, y sirvió como motor de una transformación urbana que hasta aquel momento parecía inconcebible. La función primera del proyecto del museo había sido la de atraer las miradas hacia su brillo para evitar la conciencia de la crudeza de su entorno. Aquel propósito inicial hoy resulta innecesario, ya que la ciudad que rodea el museo cuenta de nuevo con brillo propio.

La inversión inmobiliaria realizada en la construcción del Guggenheim Bilbao, aparentemente desmesurada en sus 14.388 millones de pesetas (algo más de 86 millones de euros), se amortizó en un plazo relativamente breve gracias a la campaña de imagen a escala global de la ciudad y a la elevada afluencia de visitantes procedentes de los cinco continentes. El éxito del nuevo museo vasco pronto fue objeto de admiración y desencadenó el *efecto Guggenheim*, que supuso numerosas imitaciones a diferentes escalas y con muy diversos resultados.

El segundo de los museos eminentes de esta colección en ser inaugurado fue el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. La extraordinaria obra a la que se dedica, las pinturas rupestres de la Cueva de Altamira, declarada Patrimonio de la Humanidad en 1985, muestra la otra

El Centro Niemeyer inició su andadura con vocación internacional y marcado carácter cinematográfico. Arriba, una de las salas de Luz, la exposición comisariada por Carlos Saura. Abajo, el concierto inaugural a cargo de la **New Orleans Jazz Band de Woody Allen**, que también es director de la filmoteca de la institución.



cara de las iniciativas museísticas de este período. El proyecto se había puesto en marcha antes de la inauguración del Guggenheim Bilbao, en 1994, y contaba con un presupuesto modesto de 1.000 millones de pesetas, 6 millones de euros, que se aplicaron a la construcción de un buen museo de proporciones razonables, encargado al arquitecto cántabro Juan Navarro Baldeweg. Se puede hablar de un museo puesto al servicio de su contenido, la réplica de las pinturas rupestres de la cueva de Altamira, lo que afirma la excepcionalidad de esta valiosa pieza arquitectónica, que se adapta con respeto a su entorno, semienterrado en las inmediaciones del yacimiento.

En 2005 se incorporó a los nuevos museos del norte el MUSAC de León. El Museo de Arte Contemporáneo de

Castilla y León, de presupuesto contenido y de elevado valor arquitectónico, en una de las obras más originales y poderosas del equipo formado por Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón. Juntos han firmado una extraordinaria colección de museos en nuestro país, todos ellos portadores de profundos valores arquitectónicos, con singulares aportaciones en la organización de sus espacios. En la Comunidad Autónoma de Castilla y León ya habían realizado anteriormente el Museo de Arqueología y Bellas Artes de Zamora (1996). En el MUSAC leonés crearon una llamativa policromía exterior que proporcionó al centro de arte una desafiante identidad, manteniendo un coherente y racional planteamiento constructivo y una completa flexibilidad funcional. Con este museo obtendrían el premio Mies

## DE LOS PIRINEOS A FINISTERRE

SE DESPLIEGA UNA FORMIDABLE

CORONA CULTURAL CUYA

ESPECIAL COHERENCIA MERECE

ATENCIÓN EN SU CONJUNTO

# VANGUARDIA REGENERADORA

**PRESENCIA** imprescindible en cualquier selección mundial de museos contemporáneos, el Guggenheim de Bilbao ha conseguido la máxima visibilidad para sí mismo y para la ciudad que lo construyó, logrando que la arquitectura muestre toda su capacidad de generar transformaciones urbanas, económicas y sociales. En su día fue polémico, pero hoy nadie discute los valores estéticos de

su configuración externa ni su capacidad para mejorar la percepción del entorno. Emblema consolidado del éxito de la arquitectura-espectáculo, hay que señalar al arquitecto Frank O. Gehry como máximo exponente de una tendencia que tiene en este museo uno de sus iconos. La belleza de su difícil geometría ha alcanzado un

1997.  
Guggenheim,  
Bilbao. Frank  
O. Gehry.



reconocimiento universal, convirtiéndose simultáneamente en una seña de identidad local y en un objeto de valor universal, un paradigma de la globalización. El declive industrial de Bilbao en los años precedentes a la construcción del museo había dejado un paisaje de ruinas industriales en la orilla de la ría. El museo debería cumplir el objetivo de transformar el entorno en que se asentaba y ayudar a definir un nuevo Bilbao, obteniendo para la ciudad visibilidad y presencia mediática internacional. Sus brillantes formas esculturales, trabajadas por Gehry en sucesivas maquetas físicas, cumplieron la función de no pasar desapercibidas ante el mundo, por encima de la valoración personal que pueda merecer como objeto artístico.

Gehry concentró su energía en los aspectos volumétricos y parietales, creando un edificio para ser contemplado desde el exterior, de formas tan sorprendentes que nunca antes se hubiera construido nada semejante. Para convertir la maqueta en un edificio, Gehry necesitó un programa de ordenador, el Catia, procedente de la industria aeronáutica, con objeto de generar los planos que necesitaban los constructores. El titanio, dividido en grandes placas, compuso la piel del museo y consiguió atrapar los colores del cielo de Bilbao y situarlos en el centro de la ciudad.

En el interior del museo se exponen fondos de la Colección Guggenheim e importantes exposiciones temporales que mantienen a la institución dentro de los grandes circuitos expositivos internacionales. Hoy, catorce años después de su inauguración, se puede comprobar que la obra logró sus objetivos. Bilbao renació a partir de un edificio nuevo demostrando el alto poder regenerativo de la buena arquitectura. Por todo ello, el Guggenheim de Bilbao ya se encuentra en todas las antologías de la arquitectura del siglo XX. 





1999. Palacio de  
Congresos y  
Auditorio  
Kursaal, San  
Sebastián (País  
Vasco). Rafael  
Moneo.

## DOS ROCAS VARADAS

**EL ANTIGUO** Casino de San Sebastián se levantaba en un emplazamiento privilegiado, entre la desembocadura del río Urumea y la playa de La Zurriola. Después de ser derribado en 1973 y de diversas vicisitudes, se decidió crear sobre su solar un Palacio de Congresos y Auditorio que llevaría el nombre del viejo casino: Kursaal. Rafael Moneo ganó el concurso con una propuesta de inusitada energía, que presentó bajo el lema "Dos rocas varadas".

El proyecto proponía dos sólidos prismas irregulares de cuidada textura que semejaban dos grandes bloques de piedra con la escala de los edificios vecinos, pero que cobraban un protagonismo casi paisajístico al estar fuera de la trama urbana, aislados en un extremo de la playa. Al hacer que la arquitectura se percibiera como un

elemento del paisaje, y no tanto de la ciudad, Moneo mostró su extrema sensibilidad hacia las condiciones del lugar y el extraordinario aplomo que le caracteriza para desarrollar una idea cuando la cree acertada.

El carácter abstracto y matérico de los dos prismas del Kursaal supuso un contrapunto a la arquitectura ecléctica que definía la ciudad hasta ese momento. El rechazo popular inicial al proyecto pronto decayó, cuando se comprendió que Moneo había hecho un trabajo perfectamente moderno sin competir con la ciudad existente, incorporando su obra como un accidente del paisaje, como una preexistencia.

La habilidad de Moneo otorgó a la envolvente de los edificios un carácter cristalográfico y grisáceo durante el día, que se convierte por la noche

en un gran farol luminoso, ya que el revestimiento de vidrio traslúcido permite el paso de la luz en ambas direcciones. Un largo pedestal sirve de apoyo a los "cubos" que acogen los auditorios, en parte enterrados en el basamento, haciendo posible que el edificio parezca pequeño desde fuera y grande desde dentro. Cada caja exterior de vidrio contiene en su interior un auditorio de madera, generando entre ellos un singular espacio intersticial. Si las asimetrías y caras inclinadas de los volúmenes de los auditorios se alejan de perfecciones geométricas, parecen aproximarse a los trabajos tridimensionales de Oteiza. Moneo logró en el Kursaal de San Sebastián una de sus obras maestras, reconocida con el premio Mies van der Rohe al mejor edificio de la arquitectura europea. **FI**

# VOCACIÓN SUBTERRÁNEA

**ESTE** nuevo museo surgió de la necesidad de mostrar las pinturas prehistóricas de la Cueva de Altamira, consideradas como la Capilla Sixtina del arte rupestre, al elevado número de personas que deseaban verlas cada año. Para protegerlas del deterioro producido por la contaminación humana se había prohibido el acceso al público en 1977. Se reabrió en 1982 para un número limitado de visitantes, menos de 8.500 al año, lo que provocó largas listas de espera. La demanda aumentó cuando, en 1985, Altamira fue incluida en la lista del Patrimonio de la Humanidad.


En 1992 se decidió crear un museo adjunto a la cueva, en un emplazamiento inmediato, donde se pudiera situar una reproducción facsimilar de la cueva de Altamira y un centro de investigación. La idea fue promo-

vida por el Consorcio para Altamira, que agrupaba al Ministerio de Cultura, a la Fundación Marcelino Botín, a la Diputación Regional de Cantabria, al Ayuntamiento de Santillana del Mar y al Ministerio de Economía y Hacienda. Juntos financiaron un edificio separado tan sólo un centenar de metros de la cueva original.

En 1994 se realizaron estudios previos y en 1997 comenzaron las obras, que concluyeron en 2001. El autor del proyecto fue el arquitecto santanderino Juan Navarro Baldeweg, que supo realizar una obra minimalista, muy bien adaptada a la suave topografía de las colinas que descienden hacia la costa, poniendo su obra a disposición del lugar sin intentar protagonizarlo.

La escasa elevación del museo y su escalonamiento se adaptan al suave

declive de la ladera en que se asienta, para yacer con naturalidad acostado en ella. Sólo levanta ligeramente los largos lucernarios horizontales que reproducen las curvas de nivel y toman la luz del norte. La elementalidad de la volumetría esconde sutilezas referentes a las operaciones de sección del terreno y de restitución del mismo aplicando cambios de materiales y de colores.

La combinación de muros de piedra y paramentos lisos, de colores amarillos y ocre, dialoga con la arquitectura popular del entorno y fragmenta las largas superficies jugando con la escala. El museo supone una opción muy distinta a la empleada en el Guggenheim bilbaíno, respondiendo a planteamientos de proyecto cuyo objetivo es opuesto. Integración frente a protagonismo. 

**2001. Museo y Centro de Investigación de Altamira, Santillana del Mar (Cantabria). Juan Navarro Baldeweg.**





2005.  
**MUSA,**  
León (Castilla  
y León).  
**Mansilla y  
Tuñón  
Arquitectos.**

## MÚSICA PLÁSTICA

**EL EDIFICIO** se ubica sobre un plano abierto en la ciudad, no muy lejos del hermoso Auditorio firmado por el mismo estudio poco tiempo antes. Sin responder a ninguna trama urbana preexistente, el edificio define su propio tejido de muros zigzagueantes quebrados longitudinalmente en paralelo. De esta manera distribuye una planta de rombos alternados que se cubre con un sistema de vigas prefabricadas dispuestas en paralelo que sustentan la cubierta y definen de manera sistemática el techo de los espacios interiores.


Al utilizar un sistema compositivo abierto, los límites a la planta se sitúan de manera arbitraria y el perímetro responde a valores estéticos que se enriquecen con la utilización de diferentes alturas para lograr que el edificio adquiera una atractiva organización volumétrica. Dentro de la

mallá de muros se producen discontinuidades para permitir la circulación en el interior del museo y así se genera un complejo y continuo enlace visual entre espacios de diferentes dimensiones, que pueden variar en función de la disposición de los cerramientos.

El edificio destina algunas de las piezas de su trama en planta para situar patios que producen excepciones en el orden establecido y pautan con acontecimientos luminosos la travesía del museo. Esta capacidad de generarse siguiendo sus propias normas y utilizando con habilidad sus posibilidades de variar tiene un evidente paralelismo con la composición musical. El empleo de un método de construcción sistemático permitió controlar el coste final de la obra.

Algo semejante sucede con su aspecto externo, que utiliza sistemá-

camente el vidrio como recubrimiento de los muros de hormigón. En todos los planos perimetrales de la fachada se emplea el cristal traslúcido con una coloración específica.

Si en la parte externa el cristal aparece con un tinte neutro, en el espacio público, situado ante el acceso, esos vidrios se colorean con tonos procedentes del pixelado de una fotografía de una de las vidrieras de la catedral de León, creando un panel de rectángulos de color que recorren buena parte del espectro luminoso visible. Este teclado cromático abstracto resulta al mismo tiempo armonioso y tónico, y sirve para identificar visualmente un museo de vanguardia, destinado al arte contemporáneo, que mereció con justicia el premio de la Arquitectura de la Unión Europea Mies van der Rohe, concedido en el año 2007. 



2011. Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela (Galicia). Peter Eisenman. Premio Descubrir el Arte 2010 a una intervención arquitectónica.

## TOPOGRAFÍA EXCAVADA

**LA CIUDAD** de la Cultura es consecuencia del efecto *Guggenheim*, del éxito del museo de Bilbao diseñado por el norteamericano Frank O. Gehry. Galicia decidió intentar algo semejante en Santiago de Compostela, y encargó, a través de un concurso internacional, una ambiciosa Ciudad de la Cultura a Peter Eisenman, arquitecto estadounidense de alto prestigio y apóstol del deconstructivismo.

Su proyecto sedujo al jurado por su originalidad y coherencia interna. El gran complejo cultural se sitúa sobre el monte Gaiás, y sus tendidas siluetas, semejantes al perfil de las vieiras, crean una cumbre artificial de piedra sobre el monte, acogiendo una inmensa Ciudad de la Cultura con calles y plazas. Se establecen relaciones nuevas entre arquitectura y

topografía, y se resuelven con un barroco lenguaje formal en clave deconstructivista.

La Ciudad de la Cultura de 1999 tenía el tamaño de una gran ambición, que va a necesitar un período largo para hacerse realidad. De los seis edificios previstos sólo se han completado dos. La finalización del archivo y la biblioteca, unidos a la gran plaza que forma el mirador sobre la ciudad y a las torres de Hedjuk, ya terminadas, componen un interesante fragmento urbano donde se encuentran todas las claves del proyecto.

Los edificios forman una cumbre de láminas de piedra, con perfiles curvos, ondulados, fluyentes, y están revestidos por completo de cuarcita, travertinos y mármol rojo de Alicante en algunas líneas de las muchas que cruzan la obra en los suelos, en las pa-

redes, en las cubiertas y en los cristales. Los trazados dibujados por líneas de flujo y de deformación fracturan y quiebran las formas fluidas de los espacios interiores con materiales diversos en una obra de elevada complejidad compositiva.

Eisenman logra que las calles, que parecen excavadas en la cumbre, llenen de luz edificios que simulan ser subterráneos, y provoca que los encuentros entre diferentes sistemas sustentantes y de cerramiento, creen espacios fluyentes e inesperados. A pesar de estar incompleta, la Ciudad de la Cultura muestra todos sus valores y ha cobrado vida propia en la parte que ya ha sido inaugurada, convirtiéndose en un brillante ejemplo de su propio potencial, que algún día veremos construido en su totalidad. **T**



# BALLET SOBRE LA RÍA

**EL PREMIO** Príncipe de Asturias de las Artes de 1989 fue otorgado a Oscar Niemeyer. Cuando, en 2006, le invitaron a participar en el 25 aniversario de la convocatoria de los premios, el arquitecto brasileño regaló a Asturias los bocetos de un grupo de edificios que formarían en poco tiempo un importante centro cultural situado en una isla sobre la ría de Avilés. El Centro Niemeyer se ha convertido de manera instantánea en el foco de la regeneración y modernización de la ciudad.


El proyecto se configuró componiendo cinco elementos principales, cuya disposición sobre una isla llana de la ría, frente a la orilla urbana, creaba nuevas relaciones y espacios públicos para acoger actividades colectivas cerca del casco antiguo, rehabilitado simultáneamente. Sobre la isla se ubican cuatro edificios de formas independientes, alrededor de una gran plaza pública. El auditorio, la cúpula con su espacio expositivo, el edificio de administración y la torre-mirador hacen un corro en torno a la plaza y crean una situación urbana con la pluralidad de sus formas y funciones.

Plantas y volúmenes se distinguen claramente. El prisma curvado para las oficinas, los cilindros de diferentes diámetros para la torre, el montículo para las exposiciones y la forma más escultórica, de concha marina, para el auditorio. Estableciendo un nexo entre las piezas, Niemeyer deja volar una gran marquesina sobre la plaza en un gesto conocido e inconfundible dentro de su obra.

La construcción se realiza principalmente en hormigón, que permite que la limpieza y ligereza de las formas externas se mantengan en interiores libres de apoyos intermedios. El auditorio, con capacidad para mil espectadores, puede abrir el fondo de la escena sobre la plaza enlazando el exterior y el interior. Sobre el blanco general de los edificios, Niemeyer inserta activas superficies de colores primarios, como el rojo ven-

tanal del auditorio y los costados amarillos del mismo.

En la ría de Avilés se dan la mano el mar y las montañas, los edificios industriales y la vieja ciudad, con la lu-

minosa limpieza de formas del centro cultural. Con este gran conjunto de edificios, Niemeyer completa una obra de altísima calidad que posee el sello de sus mejores realizaciones. Es su primera obra en España y también la más importante realizada en el continente europeo. 

2011. Centro  
Oscar  
Niemeyer,  
Avilés  
(Asturias).  
Oscar  
Niemeyer.





2014?  
**Centro de  
Arte Botín,  
Santander  
(Cantabria),  
Renzo Piano.**

## LUZ FLOTANTE

**EL PROYECTO** desarrolla-  
do por la Fundación Botín dotará a la  
capital cántabra con un nuevo centro  
cultural y artístico que integrará a la  
ciudad en la ruta del gran turismo cul-  
tural que llega hasta la Cornisa Can-  
tábrica. Para desarrollar la propues-  
ta se ha contratado al arquitecto ita-  
liano Renzo Piano, premio Pritzker y  
autor de una colección de museos ex-  
traordinaria, con numerosas obras, en-  
tre las que destacan el Centro Pompi-  
dou de París y el Museo de la Colec-  
ción Menil en Houston (Texas), esco-  
gido de manera sistemática entre los  
diez mejores del mundo.

El proyecto para el Centro de Arte  
Botín contempla un doble edificio si-  
tuado en la orilla urbana de Santan-  
der, elevado sobre el suelo y volado

sobre el mar, generando un espacio  
propio que levita sobre la ribera can-  
tábrica. Se ha cuidado de manera es-  
pecial la inserción urbana, vinculán-  
do a los Jardines de Pereda y evitando  
que el Centro de Arte interrumpa el  
paseo al borde del agua. Una larga pa-  
sarela peatonal surge desde los jar-  
dines y se eleva entre los árboles has-  
ta el museo, atravesando una plaza  
elevada hasta proyectarse sobre el  
mar en un largo trampolín a siete me-  
tros por encima del agua.

Uno de los cuerpos del edificio se  
dedicará a la cultura, a la exhibición  
de obras de arte de diferentes ten-  
dencias, y el otro a la educación y for-  
mación de talentos, en relación con  
otras instituciones de todo el mundo.  
De esta manera tendrá una proyec-

ción local y global de manera simu-  
lánea y se convertirá en un genera-  
dor de actividad económica y en un  
atractivo para el turismo de calidad.  
La Fundación Botín invertirá sesenta  
y dos millones de euros en la obra y  
aportará siete millones anuales para  
ofrecer una programación de máxi-  
mo nivel. Renzo Piano ha trabajado  
con la luz y el agua para lograr un es-  
pacio donde la arquitectura se des-  
materializa entre la iluminación que  
se filtra a través de una cubierta en  
cuatro capas y los reflejos del sol en la  
superficie marina. La levedad de los  
materiales se acentúa con el color  
blanco dominante y el empleo de  
ocho únicos apoyos para no inter-  
rumpir la relación entre el suelo, el  
parque y el mar. 